

Cuerpo hay ahí
donde el descifra-
miento de una
serie de síntomas
revela, de pronto,
la conexión profun-
da que secreta-
mente he guiado
toda una vida.

Claudio di Girolamo
Jefe División de Cultura del Ministerio de Educación

Luisa Ulloa
Jefa Departamento de Programas Culturales
y Directora **Galería Gabriela Mistral**

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile
Teléfono (56-2) 731 9954 / Fax (56-2) 665 0815
e-mail: fulloa@mineduc.cl

Departamento de Programas Culturales,
División de Cultura,
Ministerio de Educación

La **Galería Gabriela Mistral** es un espacio de estímulo a los valores emergentes de las Artes Visuales. Asimismo, apoya a aquellos autores que, habiendo obtenido un amplio reconocimiento nacional o internacional, mantienen una línea de producción crítica y reflexiva, reactiva por lo general, a los valores y a la lógica del mercado de arte.

El proyecto de la galería incluye las exposiciones de arte que allí se realizan y una propuesta curatorial compartida entre la Directora y el equipo que la concibió, más los artistas participantes en cada muestra.

En este espíritu, los catálogos de las exposiciones ofrecen la posibilidad de mostrar la obra de sus creadores y permiten a los teóricos de arte, críticos y escritores elegidos por los artistas expresar sus opiniones a través de los textos que no necesariamente reflejan los criterios curatoriales del Proyecto **Galería Gabriela Mistral**.



Historia de Cenizas

Nury González

Esta obra forma parte de un proyecto aprobado por la U.S. Guggenheim Memorial Foundation.

Los Cuatro Costados del Alma, Viliopa Jarpa
Para qué otro título, si *Historia de cenizas* es lo justo, Pablo Oyarzún

Santiago, 11 de octubre - 9 de noviembre, 1999

Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales - División de Cultura - Ministerio de Educación



chal

funda de sillón

falda tubo

chaqueta
manga corta

calcetín
de algodón

pañama

medina de seda

calcetín negro

plintora

calcetín de dormir

sueter

calcetín de seda

calcetín de lana

vestido
de novia

falda corta

falda oceánica

toma olla

bolsa
de la ropa

blusa

camisa

calcetín de algodón

shorts

vestido de noche

vestido

calcetín de algodón

calcetín de algodón

calcetín de algodón

calcetín de algodón

calcetín de algodón

calcetín de algodón

Los Cuatro Costados del Alma

Voluspa Jarpa

En la sala de acceso a la Galería Gabriela Mistral comienza la primera intervención espacial que da origen a la obra *Historia de Cenizas*, de Nury González.

Dispuesto en una esquina de los muros del fondo, se visualiza un texto que dice: **NO ES LA CASA, / ES MI ALMA LA QUE ARDE POR LOS CUATRO COSTADOS.**

Esta frase, aparentemente simple, funcionará con respecto a la obra como un enunciado. Tiene un carácter de aviso o más bien de una advertencia puesta en la antesala de su propio despliegue escénico-material, el que ocurrirá en el espacio contiguo.

La frase comienza negando. **NO ES LA CASA**, dice. La negación se detiene en sí misma, en ese lugar extremo del paño del muro frontal, antes de la intersección del otro muro perpendicular. Y sobre éste aclara: **...ES MI ALMA LA QUE ARDE...**

En la relación de las dos frases perpendiculares aparece un vacío, una parte omitida en la intersección misma de los muros. Lo omitido es aquello que hace posible la relación entre **LA CASA** y **MI ALMA**, en el texto.

Al detenernos en la tercera parte que cierra la frase, hay un indicio de la clave del ocultamiento: **...ARDE POR LOS CUATRO COSTADOS.** Los cuatro costados definen una espacialidad virtual. Los cuatro costados de la casa. Los cuatro costados de la casa del alma. Aquí se devela la omisión.

No es la casa, ni el alma, sino lo que la contiene, es decir, es el cuerpo el que arde por los cuatro costados. La casa contiene al cuerpo que a su vez contiene al alma; el cuerpo es la casa del alma.

Para reforzar este sentido de corporeidad, el texto fue transformado en una manufactura. Artificial, por cierto. No son letras que forman palabras, sino letras "bordadas" al muro, en el muro. Técnicamente es una impertinencia y por tanto una ironía en su fisicidad. El cuerpo omitido y oculta-

do en la frase fue trasladado al cuerpo físico de la palabra y se hace presente en la materialidad de la misma. El soporte es "inadecuado" para una técnica de escritura "inadecuada", en cuanto eficiencia material. En ese déficit, en ese exceso impertinente, se cuele el cuerpo ausente.

Al entrar a la sala contigua, encontraremos el despliegue concéntrico del resto de los elementos de la obra. En las cuatro esquinas de la sala rectangular estarán dispuestas cuatro casas. Al centro del rectángulo, en el piso, ciento diecisiete fardos de huaipe odenados en nueve hileras de trece.

Las cuatro casas de las esquinas, repetirán un mismo dispositivo material. Son imágenes gráficas esquemáticas del objeto casa. El costado menor de la casa está formado por una moldura que tiene la forma de la caída de las dos aguas del techo, los dos costados y el piso. Esta moldura aprisiona entre vidrios un paño de algodón sobre el que ha sido pespunteado con hilo azul, un cahamazo en el que fue bordado un texto de color rojo, es decir cuatro textos. Bajo el tejido se distingue un fondo de cenizas, que llena la angosta caja que forma la casa.

Los textos comienzan con el mismo llamado: **CUERPO, HAY AHI...** Esta letanía transfigura al cuerpo en un lugar. Materialmente es una casa virtual que contiene cenizas, producto de la combustión que ya no posee calor. Es el resultante de un proceso físico final e irreversible de cualquier cuerpo sometido al fuego.

En el primer texto el cuerpo es el lugar donde se padece la imposición de una necesidad inaguantable, terrible, imperiosa. En el segundo texto el cuerpo es el lugar de los síntomas que revelan una verdad. En el tercer texto el cuerpo es el lugar de un deseo que tiembla. Y finalmente en el cuarto texto, el cuerpo es el lugar donde acontece la percepción, es decir, el conocimiento de sí y de lo otro.

Aquel cuerpo omitido en la antesala, aquí desaparece por repetición. Queda vaciado para contener solamente sus sensaciones: **NECESIDAD / SINTOMA / DESEO / PERCEPCION.** Fragmentos sacados del relato-trama de la novela del cuerpo, sobre la trama del tejido. Repetición de la manufactura de los textos que se transforman en cosa fabricada, en cosa hecha.

El resto de la formalidad esquemática de las casas continúa dibujada sobre los muros perpendiculares con respecto al frontis-moldura. En la disposición general, las fugas se muestran como imágenes especulares de unas con respecto a las otras, reforzando el sentido regular del eje axial de toda la disposición de los objetos.

Sobre el piso fueron instalados los fardos de huaípe. Se denomina huaípe al enmarañamiento de hilos, de hilachas, que generalmente se utiliza para limpiar. Producto del destramado, de las sobras de la trama de los tejidos, usado principalmente para absorber y remover materias que lo transformarán en un deshecho irrecuperable. Deshilache utilizado en la imprenta y en los talleres mecánicos para limpiar substancias grasosas. La grasa es ese exceso de corporeidad, la suciedad necesaria, pegajosa, que sólo puede ser removida por un material lo suficientemente degradado, sin importancia material o de elaboración.

Las hilachas blancas que se entedan prensadas en los fardos forman un paralelepípedo regular, amarrado por dos cuerdas.

En la disposición rectangular y en damero de los 117 fardos se repetirá un procedimiento siguiendo un orden concéntrico determinado. Sobre cada fardo de huaípe, un vidrio que es el soporte y el recubrimiento transparente de una palabra impresa. En la periferia del rectángulo se hallarán palabras que corresponden al inventario de los paños de la casa, de los que se distinguen algunas funciones derivadas del uso doméstico: cubrir, recubrir, limpiar, secar, adornar, contener, aislar, separar, proteger.

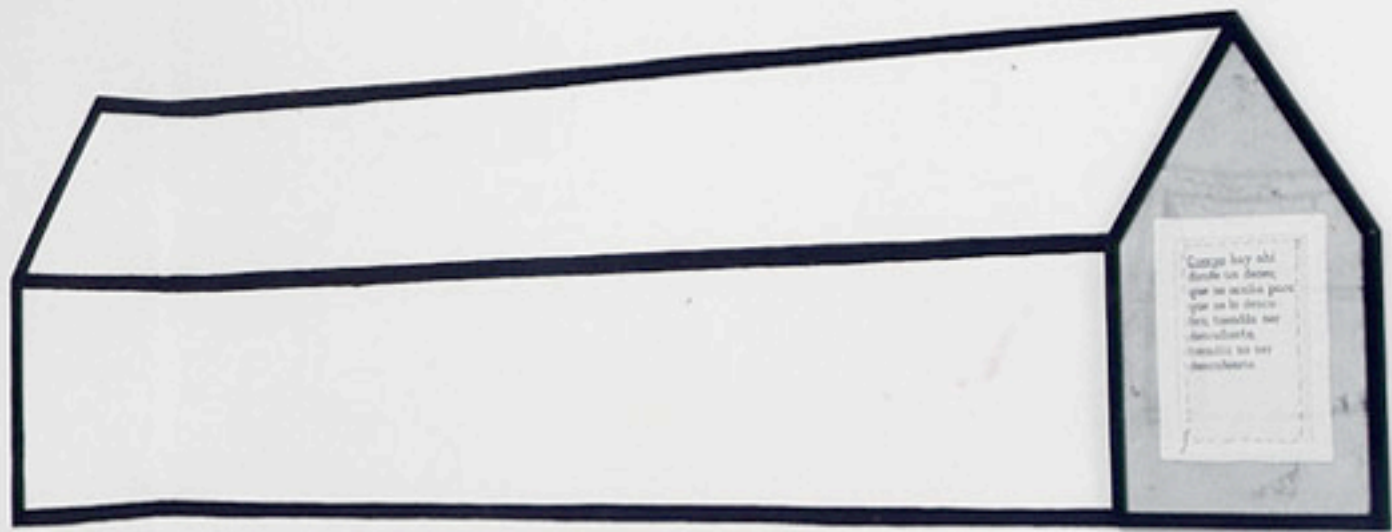
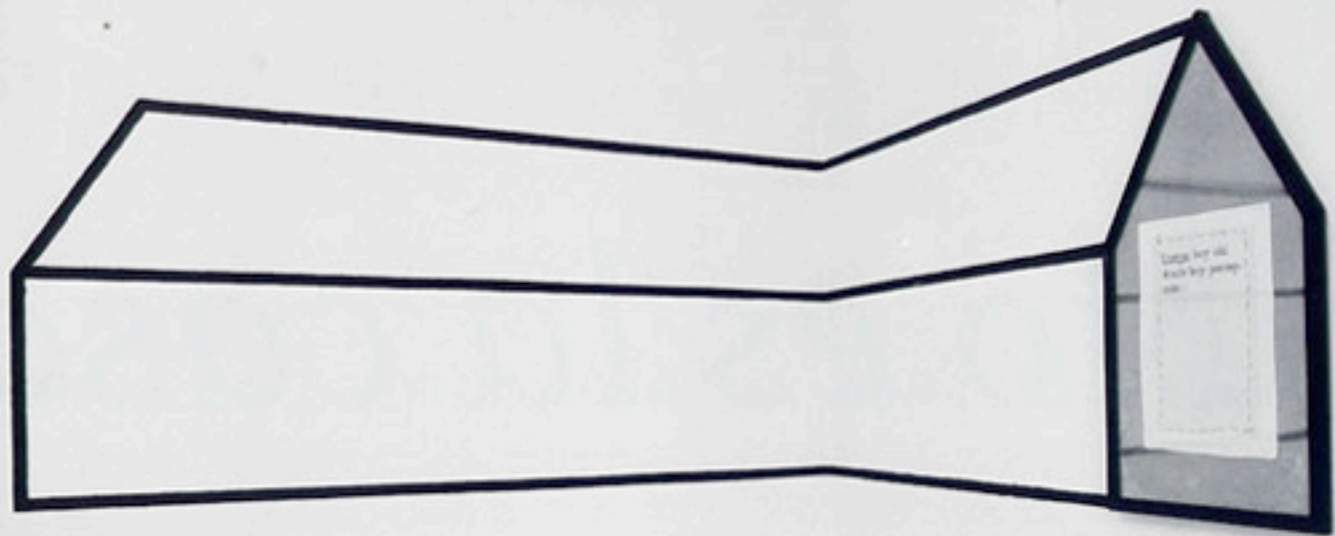
Hacia el centro del rectángulo comienzan a aparecer palabras que nombran prendas de vestuario. Vestuario evidentemente femenino que remite inevitablemente a las partes del cuerpo. Partes que serán cubiertas siguiendo las formas anatómicas: guantes, pantalones, bufanda, camisa, calzones, etc. La vestimenta cubre y protege el cuerpo, pero también lo oculta, lo transforma, lo soporta, como si la piel no fuera suficiente para contenerlo en la desnudez. Hacia el centro del rectángulo, donde ya casi no es posible leer, aparecen dispuestas palabras correspondientes a la ropa interior, con esa doble función de proteger, contener y ocultar pudicamente. Al detenernos en este dispositivo vemos que el deshilache del

tejido, es utilizado como referente anterior o posterior de las palabras que hacen alusión al tejido manufacturado de uso común. Esos utensilios están ahí, en la destrama de los hilos entredados.

Por un lado, las palabras nombran cosas, utensilios de uso cotidiano de la casa en sus dos funciones principales: cubrir y limpiar. Por otro –y rodeadas de este marco de cotidianidad– las palabras designan las vestimentas que cubren al cuerpo, es decir que ocultan sus partes.


En la primera operación las palabras están por cosas que remiten al cotidiano de la habitabilidad de la casa. En la segunda operación, las palabras están por cosas que remiten a la necesidad del vestir, es decir cosas puestas, semánticamente, en lugar del cuerpo. Desde este lugar se puede volver a las casas de cenizas, al cuerpo bordado en éstas, a la casa negada en el primer enunciado, al cuerpo oculto en la frase y presente en los huaípes.

La obra se transforma en una especie de circuito cerrado en permanente retroalimentación. La relación de sus distintas partes, materiales y modelos referenciales se entrecruzan, chocan y se transforman, se dispersan y se acercan, produciendo una especie de puesta en abismo contaminada en la densidad de todas las relaciones posibles. TEXTO TRAMA / OBJETO CUERPO / CASA OBRA.




No es la casa,


es mi alma la que arde por los cuatro costados




Cuerpo hoy ahí
donde el descifra-
miento de una
serie de síntomas
revela, de pronto,
la conexión profun-
da que secreta-
mente ha guiado
toda una vida.



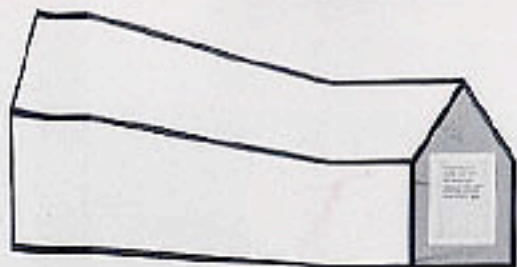
Cuerpo hoy ahí
donde hoy percep-
ción.

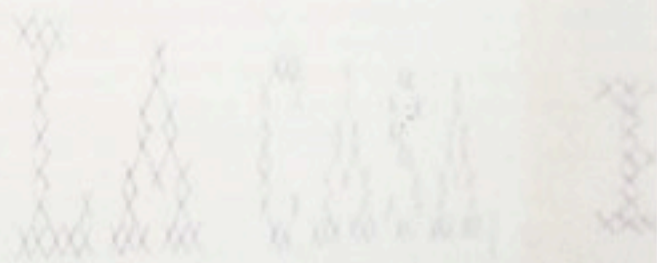
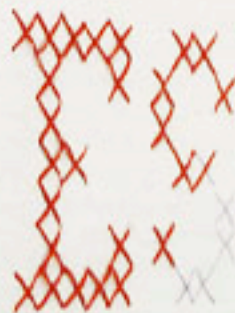
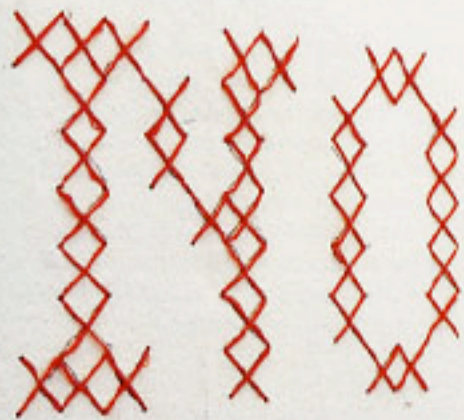


Cuerpo hay ahí
donde un deseo,
que se oculta para
que se lo descu-
bro, tiembla ser
descubierto,
tiembla no ser
descubierto.



Cuerpo hay ahí
donde una terri-
ble, impertoso,
inoguantable nece-
sidad se impone,
se presenta -ella-





Para qué otro título, si *Historia de cenizas* es lo justo

Pablo Oyarzún

La realidad es la guerra.

Más o menos en estos términos, llevados aquí al epitome, se inicia el libro fundamental de Emmanuel Lévinas: *Totalidad e Infinito*. "No es necesario probar por oscuros fragmentos de Heráclito que el ser se revela como guerra al pensamiento filosófico; que la guerra no sólo lo afecta como el hecho más patente, sino como la paciencia misma — o la verdad — de lo real." Esta afirmación exorbitante — que lo es, porque diseña el ebe de la totalidad, como aquello que interesa y domina a la filosofía occidental — está, en Lévinas, al servicio de una vindicación de la moral como dimensión de la exterioridad irreductible. En esa vindicación no caben contemplaciones para los derechos del arte.

Con todo, se me ocurre que esa sentencia podría servir de epígrafe para el trabajo que desde hace ya más de una década viene desarrollando Nury González. Si no para todo su plan, al menos sí, según creo, para una dimensión del mismo que, me parece, con toda la exactitud del término habría que llamar crucial. Casi de inmediato empecaré a explicarme sobre esta cursiva y sobre esta razón.

La realidad es la guerra.

Puede ser que también haya en el arte ocasión y sitio para esta evidencia. Puede ser que ella arroje una luz no equivoca sobre el trabajo de Nury González. Puede que la luz de esa evidencia, como resplandor a la vez lívido y secreto, dimane desde el centro de este trabajo. Que para mí lleva, sin alarde ni aspaviento, sino calladamente, una impronta de guerra. No por épica, entonces, sino como recuerdo de familia.

El cruce de la frontera.

En *El colapso de un origen*, "texto de artista" hermoso y extremadamente lívido, que fue publicado en 1995 en el libro colectivo *Taxonomías* (auspiciado por FONDART), Nury González se refiere en siete acápites a su programa de creación visual: a sus materiales, sus motivos, sus operaciones, sus condiciones y antecedentes. En cuanto a estos últimos, leo en el segundo acápite, que lleva la rúbrica "Tránsito de mi abuelo":

Mi abuelo abandonó su tierra natal con rumbo a Francia en el gran éxodo de 1939, por razones políticas, es decir, por pertenecer al bando que inexorablemente perdía la guerra. Un año más tarde, de sólo nueve años, mi madre junto a su hermano y mi abuela, cruzaron la frontera a pie. Ese mismo año de 1940, y por el mismo lugar, Walter Benjamin cruzó la misma frontera en sentido contrario, huyendo inútilmente de sus perseguidores. En 1949, mi madre y su familia se embarcaron en el Puerto de Calais con destino a Sudamérica, llegando finalmente a Santiago de Chile, ciudad en la que años más tarde nací yo. Nunca mi madre ha dejado de ser legalmente española.

La "cita benjaminiana" — el cruce de la frontera — que ha quedado inscrita en esta reseña siguió siendo elaborada en la obra reciente *El mercado negro del jabón* (1999), que incorpora datos complementarios. En uno "el cuarto" de diez pequeños cuadros que exhiben piezas documentales, fotografías y retazos de papel Kraft con breves textos informativos, bajo una imagen de Benjamin aparece esta leyenda: "Walter Benjamin / Nace en Berlín, el 15 de julio de 1892. / Muere suicidado en el Hotel Francia de Port Bou, / el 26 de septiembre de 1940." En el cuadro siguiente, que incluye un documento de la alcaldía de Mequinenza, pueblo natal de los abuelos de la artista, y una foto del citado hospedaje, otro texto explica: "El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie por Port Bou hacia Francia, mi abuela Josefá Berregoaer con sus hijos Delfín y Teresa mi madre, se alojaron por dos noches en el Hotel Francia de ese pueblo fronterizo."

Lo que intencionalmente llamo la "cita benjaminiana" marca el arte de las coincidencias con que se traman los cruces de la historia y las biografías: el cruce se llama aquí Poet Bou y Hotel Francia, se fecha en septiembre de 1940, y liga con ese carácter definitivo que es propio de lo efímero el destino del tráfuga Walter Benjamín con la huida de los abuelos y la madre a través de la frontera.

En la fábrica de ese arte ¿no reconoceremos la guerra como condición? ¿Como condición, en general, de tales cruces?

La casa.

En 1994 Nury González participa en la exposición *Imágenes Donosianas* con la obra *Casa de campo*. El trabajo proporciona, punto por punto, uno de los elementos de esta nueva muestra: el marco que delinea el pentágono frontal de una casa (de la representación convenida de la casa), la continuación del dibujo, en escorzo, sobre el muro de la galería, la clausura de una materia de desecho apisonada contra un vidrio dentro de ese marco, la inclusión allí mismo de una tela que lleva bordada una leyenda. En esa obra la leyenda son las tres frases iniciales de la narración de José Donoso, que se interrumpe en el punto preciso en que debía aparecer la palabra "novela", la cual se deja omitida. Acá son, en sendos frentes, cuatro explicaciones del "cuerpo", tomadas de un texto de Patricio Marchant.

El guaipe.

El recurso al guaipe había estado presente en *Mal de archivo* (Poeto Alegre, 1997; Linz, 1998): el segundo de cuatro paneles ostenta tres paños, de cada uno de los cuales cuelgan dos series verticales de seis bolsas plásticas que contienen, cada una, un kilo de guaipe blanco. Y sobre el suelo, enfrente de cada uno de los otros tres paneles idénticos (soporte de tela, hamaca, serigrafía de un esquema de zurecido, cañamazo con imagen de casa para bordar), hay depositadas 21 mangas de plástico repletas de guaipe. También allí las bolsas estaban asociadas a las denominaciones de prendas de vestir femeninas y de paños domésticos. Aquí, en *Historia de cenizas*, los 117 fardos de guaipe blanco, rigurosamente

ordenados de 13 en 13 en 9 filas establecen, a despecho de su relativa liviandad, un gravamen mortuorio. Las lápidas vitreas que llevan impresos aquellos nombres expresan la tasa letal. "Guaípe" es una chilenuzación de wiper, paño de limpieza, para designar un conglomerado de hilachas que se utiliza para asear y enjugar las capas de mugre pringosa. En su embrollo todo hilo está perdido. Y ¿cuál es la obra de limpieza que se significa aquí?

Las cenizas.

Unas bolsas plásticas colgantes, con cenizas depositadas en su fondo, anticipaba en *Paisaje chileno* (1997) el uso del sedimento en la obra presente. Podría decirse que el tema de las cenizas estaba predestinado en el trazado histórico-biográfico que ha venido hilvanando Nury González. En *El colapso de un origen*, tres pistas: el lavado de la ropa en el río vecino a Mequinenza, que era rematado por el blanqueo con cenizas; el incendio de la casa familiar del Quirinal, en el balneario Las Cruces, en 1992 (cruces, otra vez); el traslado de las cenizas del abuelo a Mequinenza, en 1991.

Las cenizas en cuestión provienen de la casa quemada.

Historia de cenizas es, de la manra más estricta, una obra tridimensional. Las tres dimensiones están rubricadas por las palabras que festejean la exhibición: *casa*, *alma*, *cuerpo*. Crepitan todas ellas en una callada conflagración, que viene de lejos, y no cesa.

Economía de guerra.

El trabajo de Nury González impresiona por su coherencia, su inteligencia, rigor y continuidad. La economía es su régimen esencial. Lo es, me parece, en varios sentidos. Para empezar, salta a la vista el recurso a un conjunto más o menos frugal de elementos. Dicho así al desgairre, menciono lizaderas, bandejas, paneles, telas, bastidores, cera, bolsas plásticas, cuadros, cenizas, tierras, piedras, espigas, plomos de pesca, placas de jabón... Un inventario no mucho mayor, que debiera incorporar las técnicas (de corte y confección,

de cocina y repostería, de industria casera, de serigrafía), daría cuenta precisa del repertorio fundamental con que, en cada propuesta, manobra medidamente la artista. Y aquí hay que decir que la impresión de economía no la da necesariamente la cantidad escueta de cosas, y ni siquiera su precariedad eventual o su condición de residuos, sino el manejo y la disposición de las mismas: es precisamente esta operatoria austera la que nos pone en evidencia la escasez de los medios. Los elementos transitan de una obra a otra, transformándose, tejiendo una red sutil pero no menos sistemática, y apuntando en la estela de sus cambios, por un efecto retrospectivo (se diría la mirada de la mujer de Lot), hacia una catástrofe primordial, que permanece siempre inabarcable e inaccesible. Hablo de la mirada de la mujer de Lot: no sé si a cualquiera que examine el trabajo de Nury González le pasará lo que a mí, pero para mí esto es muy palmario. Hay en estas obras un aire de atoladero, de parálisis, de anclaje a ciegas en algo con lo cual la artista mantiene con extrema fidelidad una relación de deuda y de testimonio, una relación en la que su propia identidad queda prendada y absorba.

Asunto de filiación, entonces. Que pasa, o hebra perdida, por toda la obra de la artista. No perder el hilo es la divisa. No perder el hilo de la propia historia y de la historia, a sabiendas de que la pérdida es la ley —de ambas—, que no se controla la hebra, y que el tiempo es un tejedor que teje su tela por el revés.

Entre hijo, de filino, e hilo, de filam, hay —tal vez— una hebra que se perdió. Y que, con suerte, sólo se llega a mostrar como hilacha.

Tránsitos Cosidos (Santiago, 1996), *Historias de Hilo* (Buenos Aires, 1996), *Paisaje Chileno* (Santiago, 1997) y *Mal de Archivo* (Porto Alegre, 1997; Linz, 1998) insisten en este asunto. En la primera y las dos últimas se exhibe el esquema de la *reprise perdue*, procedimiento de labores para recuperar la hebra perdida. Que viene de lejos. Otro pasaje de *El colapso de un origen*:







1997, *Bisaje Chileno*

Polipico de 7 partes

(250 x 70 cm. a panel, 250 x 600 cm. medidas totales).

Serigrafía, matrices de bostado, textos heredados a mano, bolsas de plástico con cenizas y lanzaderas.

En "Campos de Hielo (Arte joven en Chile 1986-1996)", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

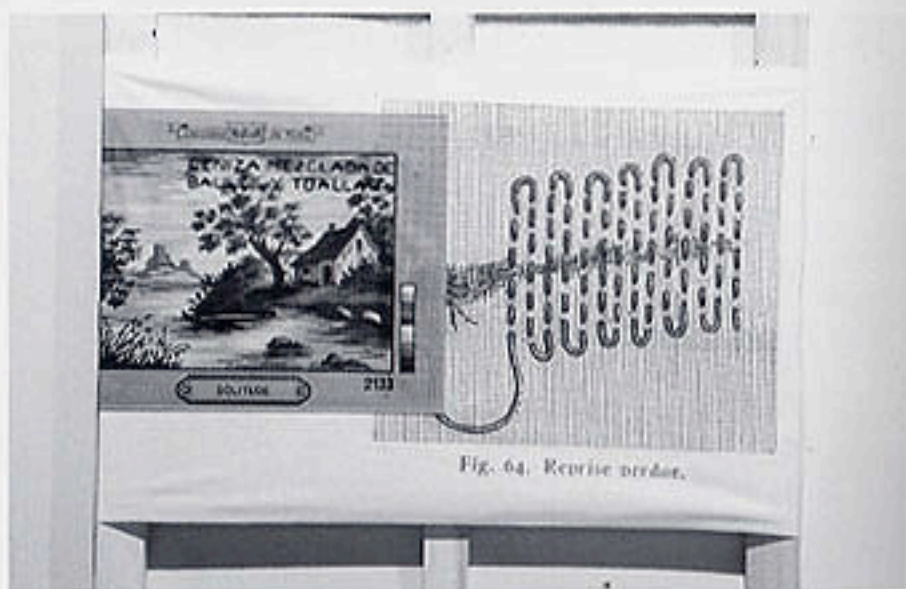
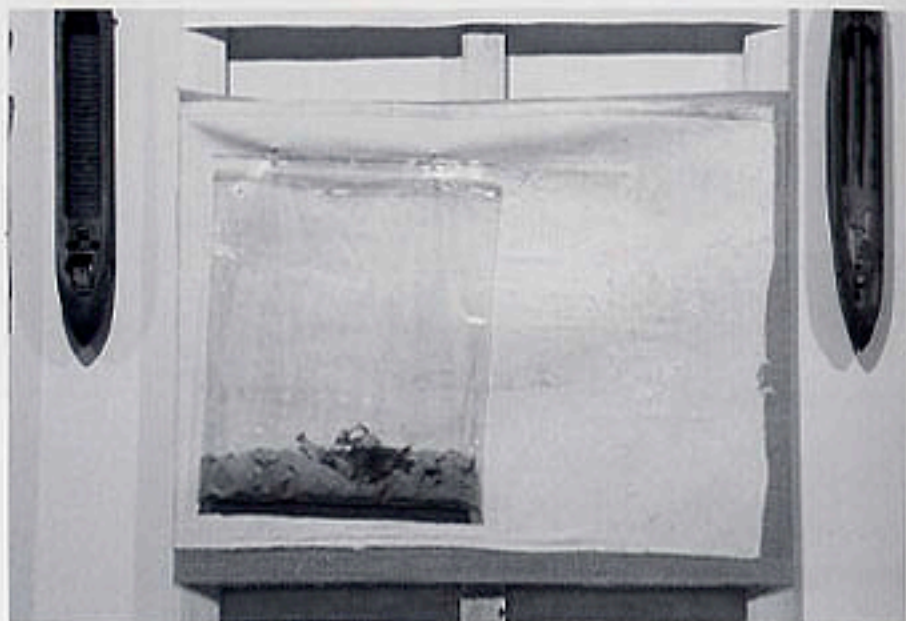
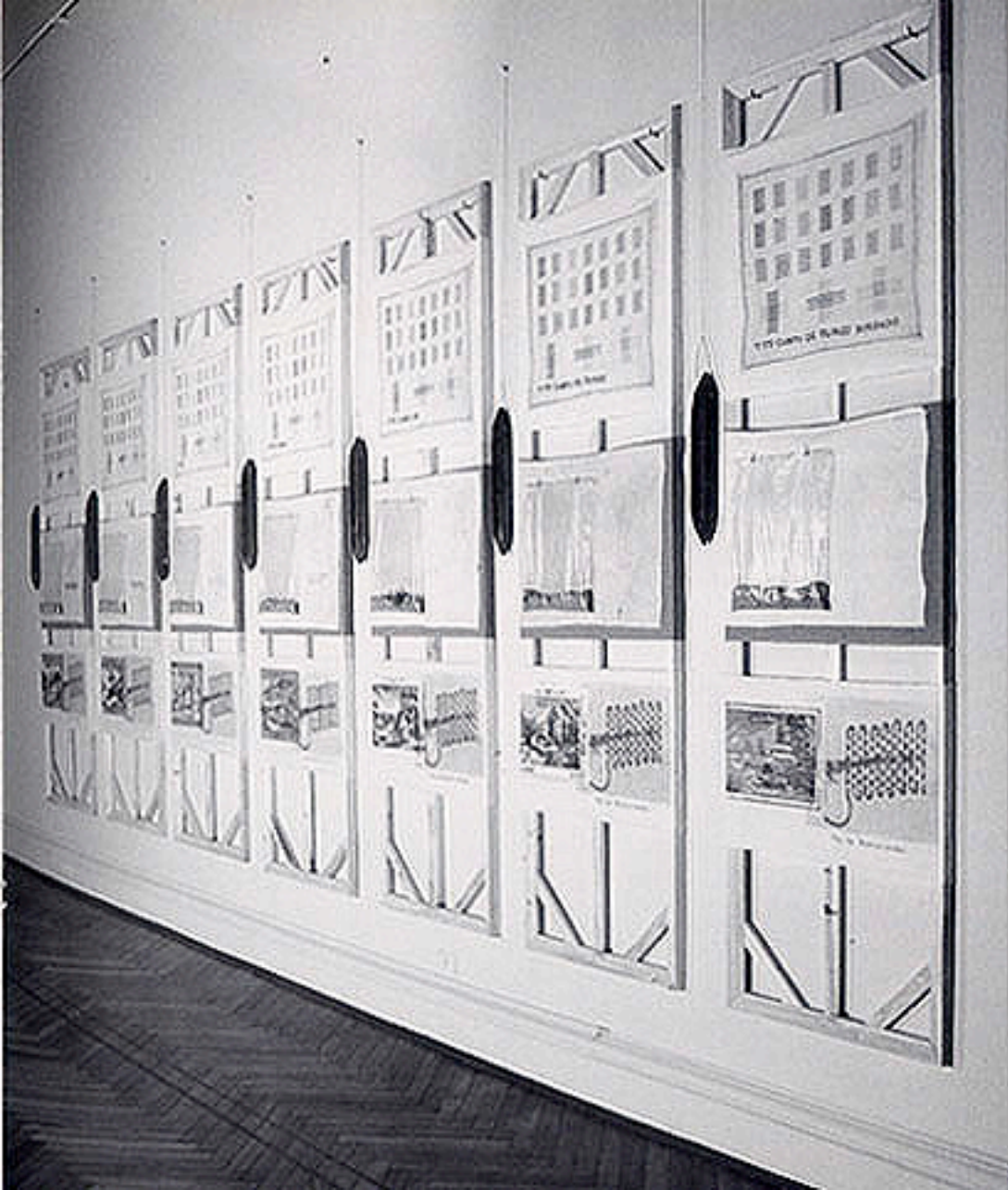


Fig. 64. *Revisie predeas.*



Por descripciones de mis abuelos, supe de las vasijas de greda en las que se decantaba el aceite de oliva, de las plantaciones e hilado del cáñamo, del sacrificio ritual del puerco, de la técnica centenaria del lavado de la ropa en el río y su posterior blanqueado con cenizas, del ejercicio obligatorio, de la costura y la disciplina del bordado, para vencer el tedio del mediodía, padre de todos los vicios. De niña, confundía las enseñanzas primarias de los oficios domésticos con los relatos heroicos del exilio y las dos guerras.

De *Historias de hilo* (1997) a *Historia de cenizas* un cambio de plural marca en cruz, como en quiasma, la pérdida de la hebra, del alma.

El gobierno de la casa.

La economía es, etimológicamente, el gobierno de la casa. Pero la casa es, se sabe, ingobernable.

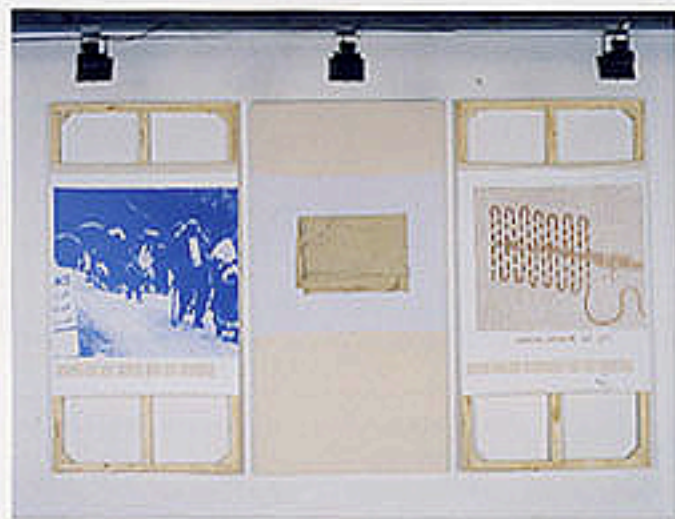
Erróneo pensar, como dice algún crítico, que "el arte va contra la casa". Nada tiene la fuerza suficiente. Erróneo suponer que el arte puede traer extrañeza a la casa. La casa misma es *unheimlich*. La casa es la *Unheimlichkeit*. La casa es el alma. En su propia y profunda inhabitabilidad se de ella, infectiblemente.

Y el cuerpo está hecho de cenizas.

Cosa de manos.

En manos de mujer, la economía doméstica es invariablemente economía de guerra. Otro texto de *El colapso de un origen*:

En esta casa, mi abuela nos enseñó todas las técnicas tradicionales del bordado — *le point de tige, de chausson, de croix ou l'épine* —, el tejido y la costura, sin olvidar el zurcido, el remendado y el patchado, estas últimas labores



1996, *La Vida de mi Abuela*
 Tríptico (260 x 334 cm, c/papel); 260 x 420 cm, medidas totales.
 Serigrafía, bor-lado y objeto sobre tela y lino.
 En "Infinitos Cosmos", Galería Gabriela Mistral, Santiago.



muy cargadas de la economía de guerra: nada se bota, nada se pierde, todo se transforma. El Punto Cruz, el más fácil y más útil, era el que nos permitiría marcar nuestras iniciales en los paños de nuestro futuro. Esa casa guardaba la historia de mi vida.

Aprendizaje de mujer, de manos de mujer. Manos que arman estas obras. Que boedan en ellas, a punto cruz, no un nombre: los nombres se pierden, y puntualmente se pierden en un momento predestinado, así ya se perdieron, ya están perdidos desde el origen; bordean pues, no el nombre sino la inicial, y toda vida es sólo inicio, y el fin — por eso mismo — le es inmediato, y no hay todavía para toda vida, salvo en el goce, en la percepción, en el temblor, en la urgencia; todo lo demás es sólo superstición de nombre. Cosa que sabe la mujer, pero que calla, cómplice, guardando el secreto: mientras cose. Pero sería erróneo — reitero la figura — creer que la labor de Nury González es una declamación en pro de la mujer, de su entidad o su diferencia, o de su posición o su potencia en el arte, o de ella misma como "condición de infracción artística". Es trabajo forzado — para "no morir de hambre en el arte" (la cita es de ella) — en duradero tiempo de indigencia.

...

Nury González destaca la importancia de Casa de campo por la incorporación de texto a la obra mediante el expediente del boedado: "antes me parecía demasiado difícil hacerlo por la pesantez de las obras chilenas que usan texto (Díaz, Dittborn, Balmes, etc.)". Pareciera venir acrecentada la palabra por una plusvalía (excedente simbólico y valor de arte) que necesariamente desbordaría la economía basal del trabajo de Nury González. Bordar la palabra, traspasar la plantilla del texto a la tela a través del gesto mecánico que sólo debe reparar en las equivalencias esquemáticas de la grafía, permite sustraerse al momento de la constitución de sentido, aunque sólo se tratara de una constitución por remedo. De suerte que el lujo verbal y semántico es retrotraído a las condiciones primarias de la operación manual. Bordar

la palabra es, en este caso, bordear la palabra. Pero bordearla, orlarla, ribetearla, apartándola, dejándola sola para sí, no digo evitar o birlar, sino hacerla gravitar de otra manera. Así, en *Recado a Gabriela Mistral* (1995), la artista recopila secuencias de tres versos de la poesía de la Mistral con el criterio de que en ellos aparezca la palabra "lengua", y los boeda con hilo negro de seda sobre doce paños de casimir café: el vocable precedente y el que inmediatamente sigue a dicha palabra tienen el hilo roto, de manera que se ven más negros, enmarcando la palabra clave.

...

El cuerpo.

La biografía de un cuerpo:
El cuerpo de una biografía:
Sólo cenizas de la historia.

Septiembre de 1999

1999, *El Mercado Negro del Jabón*

Instalación, medidas variables.

Texto en punto cruz traspasado al muro; 10 cuadros (28 x 22 cm. c/u.),

7 placas de jabón (90 x 45 x 5 y 16 kg. c/u.), sobre mesa de trabajo;

bañil de mimbre.

En "Chilo / Francia", MAC, Santiago.

pp. 18 derecha, 20 y 21

Esta obra forma parte de un proyecto aprobado por la J. S. Guggenheim Memorial Foundation.



En agosto de 1939, mi abuela Mafeito Andrea, ingeniero electrotécnico y alcalde republicano de Macquenseza, debió aranzar a Francia, después de dinamitar el puente sobre el Ebro.



En septiembre de 1940, después de soportar innumerables humillaciones y la muerte de dos de sus hijos como consecuencia de la Guerra Civil, mi abuela Josefa Berenguer decide cruzar a Francia por Port Bou, con sus hijos Dellín y Teresa mi madre, llevaban todos sus bienes escondidos a sus ropas y algunas joyas en una pequeña bolsa de género blanco bordado a mano.



Walter Benjamin.
Nace en Berlín, el 15 de julio de 1892.
Muere suicidado en el Hotel Francia de Port Bou, el 26 de septiembre de 1940.



El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie por Port Bou hacia Francia, mi abuela Josefa Berenguer con sus hijos Dellín y Teresa mi madre, se alojan por dos noches en el Hotel Francia de ese pueblo fronterizo.



Jabón. Quím., Farm. e Ind. En sentido muy amplio se ha llegado a comprender con la palabra jabón todas las sales de los ácidos grasos; sin embargo, con este nombre se designa en la acepción ordinaria de la palabra, una mezcla de sales alcalinas de los ácidos esteárico, palmítico y oleico. El jabón se forma por la reacción de soluciones acuosas o alcohólicas calientes de álcali cáusticos sobre las materias grasas (y principalmente son mezclas de éteres glicéricos de los ácidos esteárico, oleico, palmítico), formándose de este modo sales alcalinas de estos ácidos y glicerina. La formación de estas sales puede verse en las siguientes reacciones, que expresan las descomposiciones producidas por la sosa cáustica en los éteres glicéricos neutros de los tres ácidos citados, éteres que se denominan, respectivamente, tricestearina, tripalmitina y trioleína.

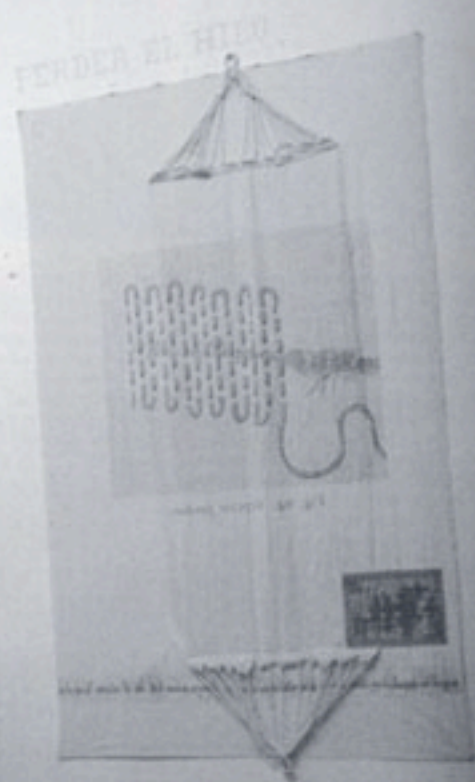
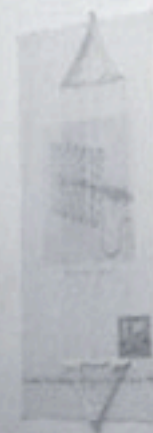


Mi abuela Joséfa Barroguer y mi madre Teresa Andrea fabricaban clandestinamente jabón en el techo de la casa de Touloute, donde estuvieron refugiadas durante la Segunda Guerra Mundial. Moneda de cambio para la provisión de comida, el mercado negro del jabón en el que estuvieron implicadas, les permitió a mis ancestros no morir de hambre en el arte.



Jabón de piedra / Jabón de resina / Jabón de sastre / Jabón de alar / Jabón de Brecoas / Jabón blando / Jabón de la tierra / Jabón de Nápoles / Jabón calcáreo / Jabón animal / Jabón de montaña / Jabón de soldado / Jabón de soya / Jabón de Starkey / Jabón de vidrieros / Jabón duro / Jabón de Windsor / Jabón antimiasma / Jabón amoniacal / Jabón de hier / Jabón de tocador / Jabón Venecia / Jabón medicinal / Jabón de zinc / Jabón alcanforado / Jabón sulfurado / Jabón de los filólogos / Jabón arcénical / Jabón metálico / Jabón de potasa.







1997, *Ataf de Archivo*

Instalación (150 x 1200 x 150 cm. aprox.).

Político de 4 paneles; 1°, 3° y 4° paneles: hamaca de algodón cosida a soporte de tela, serigrafía y matrices de bordado; 2° panel: 16 bolsas de 1 k. de huaípe c/a, con textos.

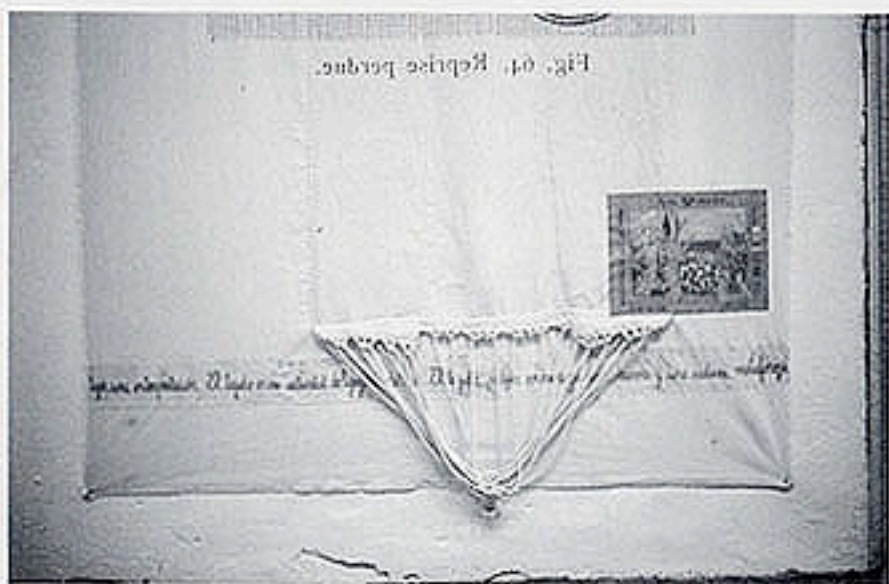
Textos en punto cruz traspasados al mazo sobre cada panel.

Mangas de plástico rellenas de huaípe.

En "I Bienal de Artes Visuales del Mercosur", Porto Alegre, Brasil.

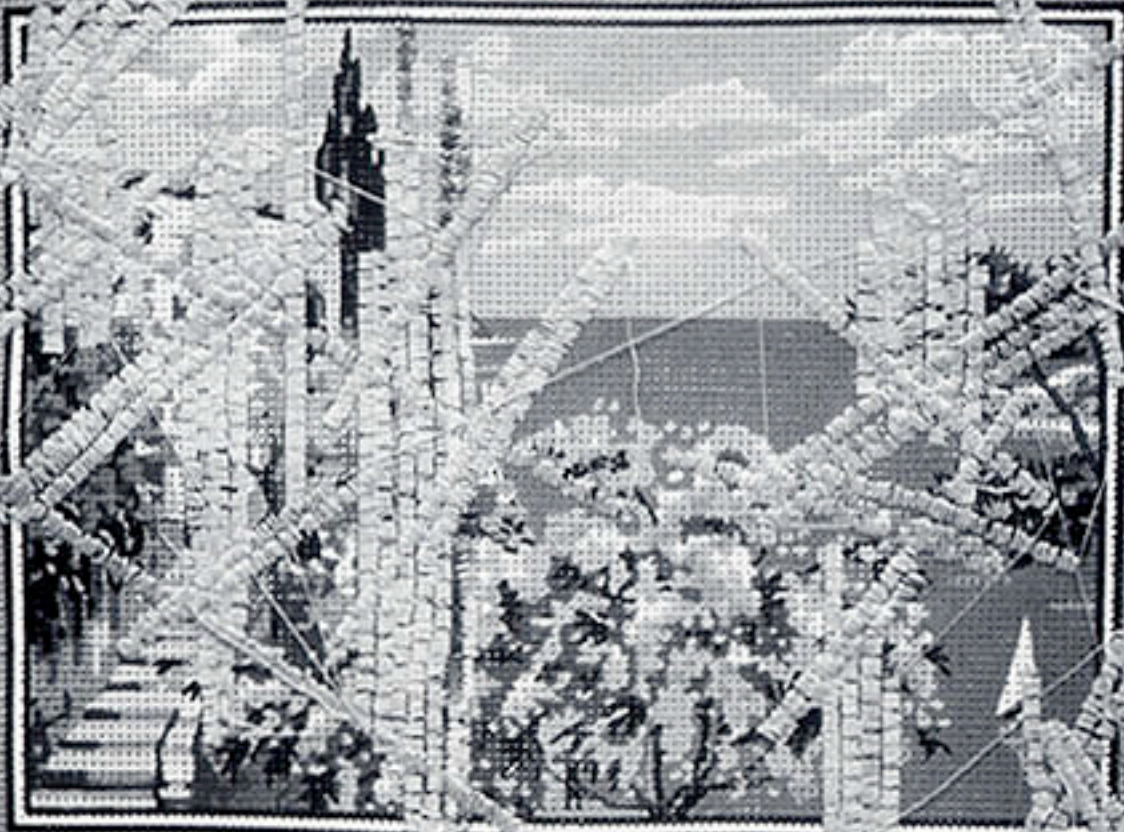
En Chile-Austria, Landesgalerie, Linz, Austria.

pp. 22 - 25.



ROYAL  PARIS®

© 1984 ELA STEINER FIBER S.S.A. P. REF. 141 105



100% coton

Made in
France

Le bon site

141 105

Cuerpo hay ahí donde una terrible, imperiosa, inaguantable necesidad se impone, se presenta —*ella*—.

Cuerpo hay ahí donde el desciframiento de una serie de síntomas revela, de pronto, la conexión profunda que secretamente ha guiado toda una vida.

Cuerpo hay ahí donde un deseo, que se oculta para que se lo descubra, tiembla ser descubierto, tiembla no ser descubierto.

Cuerpo hay ahí donde hay percepción.



Dedico este trabajo a Gonzalo Díaz

Nury González, 1960

Vive y trabaja en Santiago de Chile.

De sus exposiciones individuales destacan: en 1999 *Fragmentos de Tierra para Acuminata*, Museo Casa Colorada, Santiago; en 1997 *Historias de Hielo*, Galería Arte Nuevo, Santiago; en 1996 *Tránsito Corridor*, Galería Gabriela Mistral, Santiago; en 1993 *De Piel y Manos*, Galería Gabriela Mistral, Santiago.

De sus exposiciones colectivas destacan: en 1999 *Chile-Austria*, Landesgalerie, Linz, Austria; *Francia en Chile*, MAC, Santiago; en 1998 *VII Símbolos del Tiempo*, Galería Carl Davis, Ottawa, Canadá y *En Otro Lugar*, Galería Balmaceda 1215, Santiago; en 1997 *Campos de Hielo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; *Prospect and Perspective*, Museo de San Antonio, Texas y I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil; en 1996 *II Encuentro de Arte Regional*, Museo Botánico, Montevideo, Uruguay y *Monografía Botánica*, Galería ICI, Buenos Aires, Argentina; en 1992 *X Mostra Internacional de Gravura*, Museo da Gravura, Curitiba, Brasil; en 1991 *IV Bienal de La Habana*, Museo Nacional, La Habana, Cuba.

Ha sido beneficiada en dos oportunidades por el concurso FONDART.
En 1998 obtuvo una beca de la J. S. Guggenheim Memorial Foundation.

Agradecimientos:

A Lilian Du Belloy, por su gestión para el préstamo de los fondos de hualpe.

ALBERTO DU BELLOY LAILHACAR

HILANDERÍA Y TEJEDURÍA

FABRICA DE HUALPE

PLACER 766 - FONDO FAX: 5550156 - CASILLA 1706

SUCURSAL N° 1: PLACER 760 - SANTIAGO

A Manuel Antonio Aguirre,
de Cromaggon Serigrafía
y a Carlos González.

A los pintores Felipe Aguila y Joaquín Valdivieso, encargados del montaje.

A Jorge Brantmayr, por el registro fotográfico.

A Pablo Oyarzún y a Voluspa Jarpa, por los textos.


A Enrique Mantley, Rafael Astaburuaga, Denise Lira, Patricia Izuel y Rodrigo Merino
por su inestimable colaboración.

A Gilda Bogdanov, por los vídeos.

Finalmente, a Luisa Ullbarri,
por invitarme a exponer.

VOLUSPA JARPA, Artista visual. Realizó, entre 1989 y 1992, la Licenciatura en Artes en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Posteriormente, entre 1994 y 1996, hizo un Magister en Artes Visuales en la misma casa de estudios. Entre sus exposiciones individuales, destacan: en 1995: "El Jardín de las Delicias", Galería Gabriela Mistral, Santiago, y "Serie de los Eriazos", Salón Plenario, Edif. Diego Portales, Santiago; en 1997: "La silla de Kosuth", Galería Posada del Corregidor, Santiago, y "Out of frame", Gate Foundation, Amsterdam. Entre sus exposiciones colectivas, destacan: en 1997: "Campos de Hielo - Arte Joven en Chile 1986-1996", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; VI Bienal de La Habana, Cuba, y "Prospect and Perspective Recent Art from Chile", Museo de San Antonio, San Antonio, Texas; en 1998: "Artistas Latinoamericanas-Femenino Plural", Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; "Notas al Margen 1" (Mónica Bengoa, Voluspa Jarpa, Rodrigo Merino), Galería Balmaceda 1215, Santiago, y "Chile-Austria", Linz, Austria. En 1998, obtuvo un concurso FONDART. Ha escrito innumerables textos sobre arte, entre los que se destacan: "Fantasías traducidas", en TAXONOMIAS, Ed. Jimmy Button Inc., Santiago, 1995; "Acontecimientos suspendidos", para el catálogo "El Alma en un Hilo" de Rodrigo Merino, Galería Gabriela Mistral, 1996; "Seis artistas visuales chilenos jóvenes", en libro Plataform 99, Canvas World Art, Amsterdam.

PABLO OYARZUN, filósofo, ensayista, traductor y crítico. Cursó sus estudios en la Universidad de Chile y en la Universidad J. W. Goethe de Frankfurt. Es profesor de filosofía y estética en la Universidad de Chile, de filosofía en la P. Universidad Católica de Chile y de teoría del arte en la Universidad Católica de Valparaíso, y ha sido profesor visitante en la U. Simón Bolívar de Caracas y en la U. de San Juan, Argentina. Fue vicedecano de la Facultad de Artes de la U. de Chile. Cuenta —desde 1975— unas 150 publicaciones, entre ensayos, artículos y traducciones en Chile y en el extranjero, sobre temas de filosofía, de estética, crítica de arte y literatura; de cultura y política, además de los libros: *I. Kant, Textos Estéticos* (Santiago: Andrés Bello, 1983), *I. Kant, Crítica de la Facultad de Juzgar* (Caracas: Monte Avila, 1992), *W. Benjamin, La dialéctica en suspenso* (Santiago: Arcis/Lom, 1995), *El dedo de Diógenes* (Santiago: Dolmen, 1996, Premio del Consejo Nacional del Libro en 1997), *P. Celan, El Meridiano* (Santiago: Intemperie, 1997), *J. Swift, Una modesta proposición y otros escritos* (Caracas: Monte Avila, 1998) y *Anestésica del Ready-made* (Santiago: Arcis-Lom, 1998).



Galería Gabriela Mistral / Departamento de Programas Culturales / División de Cultura / Ministerio de Educación